

La Dolce Vita

Pere Alberó



La dolce vita.

La *Dolce vita* (1960) és el setè llargmetratge de Federico Fellini (o vuitè si incloem *Luci di varietà* (1950) codirigit amb Alberto Latuada). Amb un guió escrit conjuntament amb Tullio Pinelli i Ennio Flaiano, els guionistes que firmaran totes les pel·lícules de Fellini fins a *Giulietta degli spiriti* (1965), la seva realització va sofrir un llarg procés, entre l'estiu del 1958 i la tardor del 1959, en part motivat per les dificultats de trobar un productor després de la renúncia de Dino De Laurentis, ja que a més dels dubtes que un guió tan caòtic pogués funcionar, se li va afegir l'energíca voluntat de Fellini per fer d'un actor, llavors poc rellevant com Mastronianni, protagonista de la pel·lícula. *La Dolce Vita* es va presentar al Festival de Cannes de 1960 i es va endur la Palma d'Or.

Probablement, *La Dolce Vita* sigui, en el conjunt de la filmografia de Fellini, el punt d'inflexió més determinant per fer del seu director un dels grans noms de la història del cinema i fer derivar del seu cognom l'adjectiu "fellinià", que caracteritzarà un univers d'exuberància; a voltes sublim, a voltes gro-

tesc; a voltes alegre, altres melangios però sempre vital; profundament físic i carnal tot i la incorporació del món dels somnis i el pes que en ell tindrà l'afabulació; d'una gran llibertat formal i d'unes formes narratives sinuoses i impulsives; popular i sofisticat; festiu i mediterrani; pervers i ingenu, el seu cinema serà sempre una celebració de la vida amb totes les seves contradiccions i els seus humors canviants.

La Dolce Vita, constitueix juntament amb *8 1/2* (1963) una mena de frontissa que amalgama els dos períodes que les precedeixen i les segueixen i al mateix temps marquen, per a mi, el seu cim artístic. Precedides per unes pel·lícules de caire més neorealista, amb uns personatges populars i ingenus, on la imaginació i l'ensonyament es presenten com el camí principal per fugir d'un món excessivament sòrdid i cruel, hereu d'una tradició picaresca que en la cultura italiana té una prodigiosa arrancada amb els relats de Bocaccio. Fellini sempre va defensar - quan se li van fer acusacions - que el seu cinema tenia un fonament neorealista, tot i que ell havia portat aquells neorealisme cap el territori de la imaginació i els somnis. En la filmografia que seguirà a *8 1/2* aqueste valor imaginatiu anirà guanyant terreny fins a convertir la majoria d'aquestes pel·lícules en una mena de desfilada de curiositats quan no directament de monstres, on el seu valor principal sembla ser l'extravagància, fins arribar a extrems de saturació, tot i notables excepcions, com l'excel·lent *Amarcord* (1973).

Però sense cap mena de dubte, *La Dolce Vita* és la pel·lícula de més gran volada i dimensió de la seva filmografia i configura una de les mirades més lúcides i una de les diagnosi més reveladores que el cinema ha fet mai sobre el món contemporani. L'equilibri que en ella aconsegueix Fellini entre els elements plàstics i fabulosos que conformen la fauna que habita aquest univers d'una força visual extraordinària, s'insereixen amb perfecta harmonia, sense forçaments, amb una absoluta organicitat, en el context d'una gran ciutat on les penúries de la postguerra comencen a deixar-se enrere, i tot i les grans diferències socials, comencen a sentir-se els cants de sirena del *desarrollismo*. Mai més aconseguirà Fellini, de forma tan enlluernadora, aquesta síntesi entre el món de la fantasia i el pols de la societat contemporània.

Roma és, obviament, una de les protagonistes del film. La seva atmòsfera barroca i decadent afavoreix, plenament, el to i l'ambient buscat per Fellini i sembla donar-li la raó a Pasolini quan pels mateixos anys escrivia: "Roma és qualsevol cosa menys una ciutat catòlica, és una ciutat precatòlica, de mentalitat epicúria i estoica". El component estoic no apareix, òbviament, a *La Dolce Vita*, però l'epicuri ha estat generosament desenvolupat. Al llarg de les escenes del film veiem els personatges



discórrer, en la seva ondulant cavalcada, per espais significatius de la ciutat, des del Vaticà, a Via Veneto amb els seus hotels i locals de moda, passant per uns atrotinats palaus barrocs, i les dos escenes memorables a les Termes de Caracalla i la Fontana de Trevi, dominades, ambdues, per la presència d'Anita Ekberg: una nina desbordant; cànida i perversa; dona sofisticada, moderna *star*, però també arcaica deessa de la fecunditat.

Però tot i aquesta simbiosi entre l'escenografia, els personatges que l'habiten i la història explicada, la transcendència d'aquest espai urbà assoleix unes dimensions molt més generals, fins l'extrem de poder-se identificar amb unes formes de vida moderna, pròpia de les grans ciutats del món occidental que es comença a configurar a la literatura entorn del París de Baudelaire i el decadentisme i que per aquells mateixos anys, tot i que amb una forma cinematogràfica força diferent, convertia Antonioni en un dels referents de la modernitat.

En aquesta voluntat per veure Roma com alguna cosa més genèrica i representativa, és interessant recordar que el títol que sempre va pensar Fellini per la pel·lícula era: "Babilònia, any 2000 després de Jesucrist". I ara que l'any 2000 s'ha complert, penso que podem reconèixer que tot i que la pel·lícula centri la seva atenció en aquest món romà, sofisticat, mundà i aristocràtic de finals dels cinquanta, canviant l'estètica i incorporant la majoria de les capes socials a aquesta nova societat de l'espectacle, la visió que dóna la pel·lícula sobre l'home i els seus comportaments, podríem dir que s'ha estès i amplificat en els nostres dies, de tal ma-

nera que la mirada que efectua Fellini sobre aquell món, manté, absolutament, la seva validesa pel nostre temps i el nostre entorn. I si avui dia ha perdut el caràcter escandalós que en la seva presentació va fer eixordar les trompetes de l'apocalipsi vaticanes que la van considerar "moralment inacceptable" i van estar a punt d'excomunicar al seu director, o des de la Democràcia Cristiana que consideraren que la pel·lícula ofenia la dignitat de Roma o a l'Espanya franquista, on només es va poder estrenar vint-i-dos anys més tard. Ara, aquesta capacitat per escandalitzar, ens pot resultar una mica insospitada, però certament, al no introduir el director cap mena de judici moral i presentar-nos les situacions com estampes d'una vida moderna, el nihilisme i la buidor que desprenen no son un mitjà per assolir altres conclusions o provocar una catarsi, sinó que són una finalitat en si mateixa; la seva pura plasmació. Això fa que ens arribi avui en dia de forma absolutament nítida, sense filtres, establint un llaç de parentiu a partir d'un nihilisme que sembla consubstancial en l'home contemporani.

La forma com està construïda la narració i que tant va desorientar Dino Di Laurentis, és també responsable d'aquesta absència de catarsi i per tant facilita una considerable distància per part de l'espectador. Construïda en divuit grans seqüències, independents unes d'altres, sense la necessitat que d'una es desprengui l'altra, sense que al començament comenci res ni al final acabi; el seu conjunt s'acosta més a l'estructura d'una vida de sants que podem trobar a un altar que a una novel·la que evoluciona progressivament en busca d'una resolu-

La dolce vita.

ció. Una estructura narrativa que en els anys següents i des d'una proposta força diferent, com la brechtiana, es constituïria en un dels cavalls de batalla per trencar amb la continuïtat que establia el relat clàssic, en el seu intent per atrapar i identificar l'espectador amb la narració i l'heroi del film.

Al centre d'aquest fresc romà, donant-li unitat, sempre present, el personatge de Marcello, un periodista del cor que voldria ser escriptor. Atractiu i triomfador, malgrat això, extraviat en un temps que ja no pot ser el que era i que no sap el que pot ser. Les formes tradicionals de viure l'amor —que representa la

seva promesa— no són ja habitables, però tampoc poden suplir aquella absència les rutilants princeses de la nit. L'únic espai que li provoca una certa harmonia i pot veure com una escletxa d'esperança és el que habita i representa Steiner, el seu amic intel·lectual, que dimitint d'aquest món on tot semblava senir sentit, deixa Marcello en la més absoluta perplexitat. Ni l'amor, ni el compromís intel·lectual, ni la religió, ni el treball, ni la disbauxa poden rescatar a aquest circumstancial Don Joan que com tots els àvids posseïdors que ha generat el món modern des de Faust als personatges de Sade, acaben excidits per la saturació i la insatisfacció. En un dels finals possibles, apareix l'únic personatge que sembla aliè a tot aquell univers (la noieta que servia al bar de la platja) i des de l'altre extrem d'un rierol sembla dir-li alguna cosa a Marcello, que ha acudit amb la seva *troupe*, encuriós per l'aparició d'un animal fabulós, però ni pot acostar-se a la noia ni pot sentir la seva veu.

Mai una pel·lícula tan amarga va resultar tan dolça o potser a l'inrevés, mai tan esplendor i exuberància van provocar tan malestar. Cert que les imatges de *La Dolce Vita* ens atrapen per la seva dimensió, començant pel seu enquadrament panoràmic, amb els seus lents i sinuosos moviments que donen cabuda a un eixam de figurants que encara no han assolit la categoria de desfilada de curiositats que tindran en pel·lícules posteriors, sorprenentment, tot sembla mesurat en aquesta disbauxa. ■

La dolce vita.